



TITLE:

ニコラ・プッサンと同時代のローマの画家たちの物語画に関する研究(Abstract_要旨)

AUTHOR(S):

倉持, 充希

CITATION:

倉持, 充希. ニコラ・プッサンと同時代のローマの画家たちの物語画に関する研究. 京都大学, 2017, 博士(文学)

ISSUE DATE:

2017-09-25

URL:

<https://doi.org/10.14989/doctor.k20643>

RIGHT:

学位規則第9条第2項により要約公開

京都大学	博士（文学）	氏名	倉持 充希
論文題目	ニコラ・プッサンと同時代のローマの画家たちの物語画に関する研究		
<p>（論文内容の要旨）</p> <p>ニコラ・プッサン（1594-1665年）は、1640-42年にルイ 13 世に仕え、17 世紀後半には王立絵画彫刻アカデミーで規範的地位を与えられたことから、フランス古典主義の祖としばしば目される。とはいえ、彼が実際に制作拠点としたのは、ローマである。</p> <p>そこで、序論では、最新の社会経済学的研究の成果を踏まえ、17 世紀前半のローマとプッサンの画業が論じられる。当時ローマには、聖職者や貴族、商人等からの注文を期待する芸術家が多数居住していた。1624年に移住したプッサンは、当初売り絵も手掛けたが、カッシアーノ・ダル・ポッツォの庇護を受けて注文制作に移行し、1629年には祭壇画《聖エラスムスの殉教》を完成させる。その後はローマ内外の愛好家に向けた中型絵画の制作に専心し、1635-36年にリシュリユーから作品を依頼されると、1640年には宮廷画家としてパリに赴く。以上の展開から、1620年代末から30年代前半に描かれた中型の物語画が好評を博し、販路拡大に成功したことが窺われる。</p> <p>上記の見解に基づき、当該時期の画家の立場をより具体的に明らかにするため、1632年にサンタ・マリア・ディ・コスタンティノーポリ聖堂で開催された展示会が詳述される。この作品展には、カラッチの画塾に学んだレーニやドメニキーノ、盛期バロックを代表するコルトーナ、さらに古典主義的傾向を見せるサッキなど、イタリアで最も腕のいい画家の絵画が展示された。彼らの作品を考察した上で、本展で飾られたプッサンの《アシドドのペスト》を検討した結果、合理的な空間に配された群像が物語内容を雄弁に語り、なおかつ知的な細部が含まれる点で、他の作例とは一線を画していることが明らかとなる。当時、ローマの愛好家兼批評家が、画家の個人様式の相違を積極的に議論した点を踏まえるならば、プッサンはこの時期、自作が競争相手との比較に晒されることを強く意識して制作に臨んだと考えられる。だが、これまでプッサンと同時代画家の関係については、散漫に指摘されるに留まってきた。</p> <p>以上の問題点を受け、本論では、プッサンがローマの同時代画家との競争に凌ぎを削っていた1620年代末から、フランスの重要な顧客を獲得する直前に当たる30年代前半までにローマで描いた中型の物語画が考察される。この時期の作品群を、同時代作例との競作と教養ある芸術愛好家へ向けた工夫という観点から分析し、彼がローマにおいて、いかにして物語画家としての地位を確立したのかを明らかにすることが、本研究の目的である。具体的には、制作背景を踏まえた上で、プッサンの作品を17世紀</p>			

前半の先例と比較し、図像上の特徴を指摘する。その特徴を典拠や注文主の趣味、さらにはイタリアの伝記や批評に照らすことで、画家の芸術的意図を明らかにする。

第一部「ローマにおける祭壇画制作」第一章では、1620年代末の状況を理解するための前史として、サン・ピエトロ聖堂のための《聖エラスムスの殉教》（ヴァチカン美術館）が検討される。プッサンが拷問に耐える聖人像を描くにあたり、バロニウス著『教会年代記』に記される聖エラスムスの「不動心」を典拠とした点、そしてティツィアーノの作例によって流行した、仰向けの男性が内臓を引き出されるという「責め苦の人々」の図像に刺激を受けた点が提起される。画家は本作完成後《聖母の出現》を描いたものの、ローマでの祭壇画の注文は続かなかった。その理由を解明すべく、1590-1700年にローマで注文された祭壇画165点に関するデータを分析した結果、1630年代以降、祭壇画の新規注文の総数自体が著しく減少した事実が確認される。第一部での考察により、プッサンが1620年代末から中型絵画を主軸に据えるようになったのは、彼の祭壇画が不評を買ったためではなく、ローマの教会で祭壇画が飽和状態になりつつあったことによる方向転換であったとの見解が得られる。

第二部「ローマの愛好家のための物語画制作」は、1620年代末から30年代初頭に描かれた中型絵画を扱う。第二章で検討するのは、稀代の愛好家ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニーのために描かれたとされる《嬰兒虐殺》（シャンティイ、コンデ美術館）である。特に兵士と母子を最前景に大きく表す手法については、当時、注文主の邸宅にあったスフート作《嬰兒虐殺》と古代彫刻《獅子を殺そうとする兵士》との関連が指摘される。ジュスティニアニーはカラヴァッジョの庇護者であり、その画風を継承したスフートを好んだのは想像に難くない。だが、1620年代末にカラヴァッジョ様式の流行が収束すると、彼は古典主義的美術に関心を示し、自邸の古代彫刻の版画化にも着手した。この顧客の趣味の変化から、プッサンはスフートに倣って人物をクローズアップすることで、収集室に架けられた大型作品に対抗すると同時に、古代彫刻を連想させる人体描写によって注文主の古代愛好にも応えたと考えられる。

第三章では、《勝利者ダヴィデ》（マドリッド、プラド美術館）が考察される。当時、ゴリアテの頭部を眺める物憂げなダヴィデを描いたレーニの作品が人気を博していたのに対し、プッサンの作品には、勝利の擬人像の手から王冠を奪おうとするプットや豎琴に凭れて泣くプット等が登場する。本章での考察を通じ、これらの人物の導入によって、戦勝後、嫉妬に狂うサウルに命を狙われるダヴィデの苦難が織り込まれたとの解釈が得られる。

第四章で扱う《ケファロスとアウロラ》（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）に関しても、同時代画家との競作が議論される。アゴスティーノ・カラッチらが恋に落ちたアウロラを喜劇的に表したのとは対照的に、プッサンは、女神の傍らにあって妻プロクリスの肖像画を見つめるケファロスを描いた。『変身物語』によれば、彼は

妻の許へ戻るものの、狩りの最中、浮気を疑って尾行してきた彼女を誤って槍で射てしまう。この「プロクリスの死」を絵画化した作例も多数現存する。その事実を考慮すると、プッサンの作品では、妻の肖像画に視線を落とすケファロスの沈痛な面持ちと、鬱蒼とした樹木等の風景描写が作用し合って、彼らに降りかかる悲劇の結末が仄めかされていると言える。肖像画については、『愛のエンブレム集』に見られる「意中の女性の肖像画を見つめる男性」という定型表現等との関わりも新たに指摘される。

以上、第二部の検討を通じて、プッサンが注文主の所有する作品や、当時周知されていた同時代作例を研究し、それらとは異なる主題表現を明確に打ち出すことで、最新の芸術動向に通じた愛好家の関心を惹き付けたことが明らかとなる。特に第三、四章で検討した物語画では、主要人物の周囲にプットや小道具を効果的に配することで、物語の展開を豊かに想像させている。これは文学的素養のある鑑賞者を前提とした寓意的物語表現と呼ぶべきもので、この時期の物語画の重要な特徴として論じられる。だが、序論で紹介した《アシドドのペスト》（1631年）以降、プッサンは群像表現に注力する。この変化をマルヴァジアの伝記を手掛かりに解釈するならば、彼は、当時わずかな人物像を画面に大きく表す絵画が批判されていたことを受け、前景から後景に至る広々とした空間に、より多くの人物を配置する物語描写に可能性を見出したと考えられる。

第三部「販路の拡大—トリノ、パリへ送られた物語画」では、この新たな物語画の中でも、1630年代前半に、ローマ外の愛好家のために描かれた作品が検討される。第五章で扱う《紅海渡渉》（メルボルン、ヴィクトリア国立美術館）と《黄金の子牛の礼拝》（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）は、トリノ在住のアメデオ・ダル・ポッツォにより、コルトーナとロマネッリによる対作品を含めた四点連作として注文された。本章ではまず、アメデオが自身に縁のあるピサ大聖堂の祭壇画装飾に着想を得て主題を選択したことが確認される。続いて、プッサン作《紅海渡渉》と《黄金の子牛の礼拝》に関して、それぞれ視覚的源泉と文学的典拠が新たに提示される。加えて、両作品が並置された際、海上の雲に感謝を捧げるモーセと、偶像に背を向けて民を扇動するアロンが対比されるよう、綿密に構想されたことが指摘される。他方、コルトーナ作《マナの収集》では、モーセが中央に立ち、マナの備蓄を指示する明快な表現が採られた。多忙のコルトーナから《聖所の幕屋の建設》を任されたロマネッリは、前者と同様、少数の主要人物を簡潔な構図の中に示し、豪華な衣服や宝飾品によって画面を彩る。以上の考察から、中型の物語画という得意分野においてコルトーナと直接対決する機会を得たプッサンが、対作品という形式と奥行ある絵画空間を存分に生かし、多様な感情を示す人物群によって説話を劇的に展開したことが判明する。

第六章では、フランス大使クレキ元帥と共にローマに滞在したメルシオール・ド・

ジリエのための《岩を打つモーセ》（エディンバラ、スコットランド・ナショナル・ギャラリー）が検討される。左端にティツィアーノ作《アンドロス島の人々》に由来する放尿する男児が登場することは既に指摘されてきたが、本章では、プッサンがヨセフス著『ユダヤ古代誌』等に記される「救済されたイスラエル人の歓喜」を表現すべく、ぶどう酒の流れる川辺で催される宴を描いた《アンドロス島の人々》に言及したとの見解が示される。画家は、ジリエがローマで実見したであろうティツィアーノの著名な作例から引用するのみならず、背景に瑞々しい風景描写を加えることで、ローマにおける風景画の隆盛をも想起させる作品に仕上げている。

以上、第三部の考察によって、様々な典拠を参照しつつ、大人数によって構成されたプッサンの複雑な物語画が、ローマ以外の顧客にも歓迎されたことが明らかとなる。上述のクレキが、ローマ滞在中にプッサンの物語画を含む多数の同時代絵画を入手し、それらをパリに持ち帰ったことで、プッサンはリシュリュー枢機卿から《パンの勝利》等の制作を依頼された。さらに1637年には、パリのラ・ヴリリエール邸の装飾のために、《カミルスとファレリイ人の教師》という大型作品（252×268cm）を制作する。これらの事例から、プッサンはパリにおいて、群像表現に長け、なおかつイタリア人画家と同様に大型作品が描ける画家として認識されたことが確認される。つまり、中型の物語画によってローマで名声を獲得したプッサンが、1640年からフランス宮廷で祭壇画や宮殿の壁面装飾に携わるようになった背景には、彼の作品が当初、クレキの帰国によってパリの愛好家の間で流行した「イタリア趣味」の文脈で受容されたという事情も関わっていたと考えられる。

結論では、本研究の成果が総括される。個々の作品について、芸術家間の様式的対比を愉しむ当時の収集家の視線を想定し、従来の研究では詳細に検討されなかった同時代作例との比較と文学的典拠の精査を行った結果、画家の意図を踏まえた総合的解釈を呈示することができた。これらの作品研究の成果から、プッサンがローマ内外の芸術愛好家に高く評価されるようになったのは、1620年代末から30年代前半に、同時代の筆頭画家との差異化によって独自性を育み、様々な手法によって中型絵画の価値を高めたからだと言えよう。多様な芸術が並存するローマという文化的環境において、常に同時代画家の動向を研究し、目の肥えた収集家の期待に柔軟に対応したプッサンは、1642年にパリからローマに帰還した後も、晩年に至るまで作風を自在に変化させながら活躍を続けたのである。

(論文審査の結果の要旨)

本論文が考察するニコラ・プッサンは、17世紀古典主義絵画の祖にして最大の巨匠である。短期間ではあるがルイ13世の宮廷画家を務め、フランス王立絵画彫刻アカデミーにおいて規範とされたこともあって、プッサンは、フランス美術史の文脈で語られる傾向が強い。これに対して、本論文はプッサンが齢30の無名画家としてローマに移住して以降、生涯のほとんどをこの地で過ごした事実を重視し、その名声確立の過程をローマの芸術環境に引き戻して論じる。そもそも、フランスが美術の中心地として台頭するのは18世紀であり、プッサンの時代には、イタリアにくらべ未だ後進地域であった。とりわけ、古代美術やルネサンス絵画の宝庫で、未曾有の繁栄を遂げた対抗宗教改革期のローマには、諸国から多くの芸術家が集まり、イタリア人の芸術家と凌ぎを削っていた。ローマ在住のアルプス以北の画家たちは、得意とされる風景画や静物画に特化することでイタリア人画家との競合を避ける傾向にあったが、プッサンは敢えて、人文主義的芸術論において最も高尚な絵画ジャンルとされた物語画の領域に挑んだのである。本論文は、プッサンが新参者としてローマの同時代画家たちとの競争に全力を傾けた1620年代末から、画家としての地位を確立し、やがてフランスでも重要な顧客を得るに至る1630年代前半までを射程とし、その間に制作された作品を集中的に考察することで、後に「フランス古典主義の巨匠」と称されることになるプッサンの個人様式確立の過程を、ローマの芸術環境のなかで明らかにする。

本論文に関し特筆すべき点として、次の三点が挙げられるだろう。第一に、17世紀ローマの芸術状況に関する社会経済史の成果を、プッサンの様式的変遷を考察する枠組みとして導入した点である。従来の研究では、当該時期のプッサンの様式展開について、画家の芸術的関心という観点から論じることが多かった。これに対して本論文では、ローマにおける画家数や、様々な層の画家の画料について明らかにした近年の社会経済史研究の成果を援用して、プッサンが実際に競合関係にあったイタリア人画家を特定する。また、すでに当時のローマでは画商が存在するなど絵画市場が成熟しており、画家の個人様式や独創性に対する強い関心が培われていた。こうした社会状況が、プッサンの初期様式が目まぐるしい移り変わりの背景にあると本論文は主張するのである。

本論文に関し特筆すべき第二の点は、上記の前提にたって、プッサンが同時代のローマの芸術家との競争を勝ち抜いて、画家としての名声を得る上でも、また、画料の点でも好ましい芸術愛好家の絵画ギャラリーに向けた注文制作を獲得すべく行った芸術的創意工夫を、具体的に明らかにした点である。本論文は、プッサンの描く物語画を、同主題の同時代作品と詳細に比較し、プッサンが、ローマで人気のある聖書の物語やギリシア・ローマ神話を取り上げる一方、独自の主題解釈やモチーフの導入によって他の画家たちの作品と意図的に差異化を図っていたことを、まずは確認する。その上で、独自の主題解釈が画家の恣意的な創造力の産物ではなく、それぞれ明確な文学的典拠を有することを論証するのである。例えば、ローマを訪問したフランス人貴

族メルシオール・ド・ジリエのために描かれた《岩を打つモーセ》（エディンバラ、スコットランド・ナショナル・ギャラリー）については、『旧約聖書』の物語記述に齟齬するユダヤの民の喜びと神への感謝の描写の文学的典拠として、フラウィウス・ヨセフス著『ユダヤ古代誌』およびアレクサンドリアのフィロンの『モーセの生涯』という古代の著作家による二つの歴史書を新たに提示する。一方、物語画の分析に際しては、文学的典拠とともに視覚的着想源を明らかにすることも重要であるが、本論文はこの点でも優れた成果をあげている。ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニ枢機卿のために制作された《嬰兒虐殺》（シャンティイ、コンデ美術館）については、兵士のポーズが同枢機卿の所有する古代浮彫《獅子を殺そうとする剣闘士》に依拠することや、独特の時間表現やクローズアップの構図が同じく枢機卿のコレクションにあったスフートの同主題作品を意識して採られたとの興味深い指摘を行っている。こうした、物語画の文学的典拠や視覚的源泉を探る研究手法は美術史学の常套手段であるが、プッサンのような先行研究の豊富な芸術家について、説得力のある新説を提示するのは大変難しい。本論文は膨大な先行研究を精査した上で、一次資料に根気強くあたることによってそれを成し遂げているのである。

本論文の第三の成果は、上述の手続きを経て具体的に示された物語画を描く上でのプッサンの創意工夫が、その都度、対象となる芸術愛好家の美的関心を刺激する形でなされていることを明らかにした点にある。上述の《嬰兒虐殺》がまさにそうであるが、これに加えて、メルシオール・ド・ジリエのための作品では、ローマで称賛されていたティツィアーノの名画《アンドロス島の人々》からモチーフを引用したり、やはりローマで流行していた風景描写をふんだんに盛り込むなどの演出がなされている。本作品はジリエの帰国に伴い同時代のイタリア人画家たちの作品とともにパリに送られ、今や芸術の先進地ローマにおいて高尚なる物語画の領域でイタリア人画家と対等に渡り合うフランス人画家というプッサン像を確立し、フランスでの栄達の道を開いたと本論文は結ぶ。

複数の解釈を誘発する絵画という視覚的イメージの特性からすれば、本論文が提示した個々の作品解釈は、今後、国内外のプッサン研究者の様々な反応を引き起こすであろう。一方、プッサンとローマの芸術環境とのかかわりの全容を解明するためには、今回はあまり触れなかった各作品の受容の内実についても、別途、詳細に論じる必要がある。こうした点は、しかし、本論文の学的価値を損なうものではない。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。2017年7月3日、調査委員3名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行った結果、合格と認めた。

なお、本論文は、京都大学学位規程第14条第2項に該当するものと判断し、公表に際しては、当分の間、当該論文の全文に代えてその内容を要約したものとすることを認める。